

EL CONCEPTO DE PARADOJA EN BALTASAR GRACIÁN

FERNANDO ROMO FEITO
Universidade de Vigo

AL OCUPARNOS DE ESTE PROBLEMA¹ no nos hacemos ilusiones acerca de que vayamos a desentrañar ningún lugar central de la obra del jesuita. Con todo, no carece de interés, creo, dado que el concepto de paradoja es de larguísima tradición y ramificaciones en nuestra cultura, y apreciar de qué forma nuestro autor lo recibe y lo maneja puede darnos una tesela más del mosaico graciano.

‘Paradoja’, ‘paradójico’, son hoy marcadores metalingüísticos que llaman la atención sobre expresiones a primera vista contradictorias, pero no desprovistas de sentido si se examinan más demoradamente. Cuando no hay necesidad de acompañar de marcador alguno la expresión, porque es bastante llamativa de por sí, reconocemos en ella la figura retórica del mismo nombre, que clasificamos entre las de pensamiento. Lo que la figura *muestra*, la expresión con ‘paradójico’ o ‘paradoja’ lo *dice*. En los siglos XVI y XVII el valor del término anuncia el actual, pero conserva todavía resonancias de su procedencia antigua. En Gracián encontraremos ambas posibilidades, a saber: de una parte, abundantes muestras de la figura, como “Antes loco con todos que cuerdo a solas”, aforismo 133 del *Oráculo manual*;² de otra, usos del término metalingüístico, así “paradoja crítica”, primor XIX de *El héroe*,³ e incluso dos discursos al respecto, el XXIII y el XXIV, en *Agudeza y arte de ingenio*. Es, pues, un rasgo de estilo, pero además hay una conciencia teórica, esto es, un concepto, y un concepto

¹ Ya lo hice anteriormente, en mi “La paradoja en *Agudeza y arte de ingenio*”, *Documentos Anthropos* 5, J. Ayala coord., 1993, pp. 87-97. Serán inevitables algunas repeticiones.

² Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra,

2005, p. 174. Todas las citas del *Oráculo* por esta edición.

³ Baltasar Gracián, *El Héroe*, en *Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1960. Todas las citas de *El Héroe* por esta edición.

formal, de valoración positiva o negativa, variable según contextos. Aquí nos ocuparemos del concepto, y dejaremos para otra ocasión el porqué del rasgo de estilo.

I. TRADICIÓN DEL CONCEPTO DE PARADOJA

Corominas⁴ registra ‘paradoja’ por primera vez en el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, pero es de suponer que Gracián conocería la palabra por su familiaridad con las letras clásicas. Y en la tradición clásica, el término constituye una verdadera encrucijada de disciplinas: al menos dialéctica, retórica, y poética. El diccionario de Liddell Scott registra *parà dóxan* en Heródoto, y el adjetivo *parádoxos* en Platón, Jenofonte, y Demóstenes. Es, pues, una palabra culta que aparece en la prosa ática para designar lo contrario a lo esperado, y cuya conversión en tecnicismo fraguará seguramente en Aristóteles.⁵

En efecto, del Estagirita es la definición de la retórica como la *antistrofa* de la dialéctica, metáfora basada en los movimientos del coro que danza y canta en la representación trágica. Ambas están emparentadas, sin coincidir exactamente: la dialéctica concluye sus silogismos a partir de lo que requiere razonamientos y la retórica a partir de lo que se acostumbra a deliberar (*Ret.* 1357a 1), en el ámbito de lo social y con voluntad de intervención, por tanto. Es natural, entonces, que ‘paradoja’ se localice en ambas disciplinas. Los *Tópicos* contienen la dialéctica aristotélica, un arte de la argumentación a partir de premisas verosímiles, y allí se define:

Una proposición dialéctica es una pregunta plausible, bien para todos, bien para la mayoría, bien para los sabios, y, de entre éstos, bien para todos, bien para la mayoría, bien para los más conocidos, y que no sea paradójica [...]. Por otra parte, una tesis es un juicio paradójico de alguien conocido en el terreno de la filosofía, v. g.: que no es posible contradecir, tal como dijo Antístenes; o aquellas cuestiones acerca de las cuales tenemos algún argumento contrario a las opiniones habituales (Top. 104a 7-11 / 104b 19-25).⁶

Añádase a esto que en las *Refutaciones sofísticas*, consideradas el noveno libro de los *Tópicos*, llevar al contrario a la paradoja aparece como uno de los fines de la argumentación sofística (165b 19).

⁴ J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 7 vols., 1984, II, p. 510.

⁵ Para cuanto sigue, me sirvo del capítulo III de mi *Retórica de la paradoja*, Barcelona: Octae-

dro, 1995.

⁶ Aristóteles, “Tópicos” en *Tratados de lógica (Órganon)*, ed. Miguel Candel Sanmartín, Madrid: Gredos, 1982. Todas las citas de *Tópicos* por esta edición.

En la *Retórica*, “facultad (*dynamis*) de descubrir especulativamente lo que, en cada caso, es adecuado para persuadir” (*Ret.* 1355b 25), al ocuparse de los lugares o tópicos de donde extraer entimemas, parece hacerse eco de la doctrina de las *Refutaciones*:

XV. Puesto que no se elogian las mismas cosas en público que en privado, —ya que en público se elogian, sobre todo, las que son justas y bellas, mientras que en privado se prefieren las que más convienen—, otro <lugar común> consiste en *partiendo de una de estas <afirmaciones>*, procurar deducir la otra. De los lugares propios de las paradojas, este es ciertamente, el de mayor firmeza (*Ret.* 1399a 30-33).⁷

Y tratando de la elocución:

Ahora bien, la mayoría de las expresiones elegantes lo son en virtud de la metáfora y en tanto que resultan de conducir a engaño. Porque llega a ser más manifiesto precisamente lo que se aprende estando en una disposición contraria; y entonces el espíritu parece decir: “¡Qué verdad era! ¡Yo estaba equivocado!” [...] Y por esta misma razón causan placer tanto los enigmas bien hechos (pues en ellos hay una enseñanza y una metáfora), como lo que Teodoro llamaba decir cosas inesperadas. Esto último se produce cuando se trata de algo contrario a la opinión común y no conforme —como lo dice este autor— con el parecer que se tenía de antes, al modo de las parodias que se hacen en los chistes (*Ret.* 1412a 19-29).

Donde “Aristóteles profundiza [...] en las razones que vinculan elegancia e ingenio, a las que unifica con relación al aprendizaje o instrucción (*máthesis*) que la lexis es susceptible de proporcionar”,⁸ de una forma que la tradición latina abandonaría. Y metáforas y paradojas, como se ve por el ejemplo, son dos formas esenciales de elegancia de elocución. Y enseñanza y elegancia en la dicción quedan unidas de una forma que reaparecerá en la agudeza: “Son forzosamente elegantes tanto la expresión como los entimemas que nos proporcionan una rápida enseñanza” (*Ret.* 1410b 21-23).⁹

⁷ Aristóteles, *Retórica*, ed. Quintín Racionero, Madrid: Gredos, 2000. Todas las citas de *Retórica* por esta edición. El editor hace notar que este tópico, específicamente retórico, no figura en los inventarios de Cicerón ni de Quintiliano.

⁸ Edición citada, n. 177, p. 397.

⁹ Guido Morpurgo Tagliabue, “Aristotelismo

e Barocco”, en *Retorica e Barocco (Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici)*, Roma: Fratelli Bocca, 1995, pp. 119-195. En pp. 140-141 subraya de modo expresivo que es de esta concepción de la que surge el gusto literario barroco y en concreto la agudeza, olvidando, eso sí la constante exigencia aristotélica de medida.

Conviene detenerse en Aristóteles porque de él, leído de una forma peculiar, parte el problema, y además, como es sabido, la *Ratio studiorum* consagraba el aristotelismo como la filosofía a que la Compañía debía atenerse en todo caso. Gracián debía conocerlo, *Tópicos* y *Retórica*, por alguna versión latina, con más extensión de la que permitían los *De arte rhetorica libri tres* de Cipriano Suárez (1562), manual recomendado por la *Ratio*.¹⁰ Desde luego, el *Órganon* es la base de la lógica medieval, y sobre todo la tradición de los *Tópicos* se mantiene viva y bien viva a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento.¹¹

En síntesis, en Aristóteles:

- a) se considera paradójica cualquier tesis o posición contrapuesta a lo que se admite generalmente como lo más verosímil; como paradigma, las aporías defendidas por algunos filósofos o escuelas filosóficas, así como las prácticas sofísticas; de ahí saldrán los *adúnata* o *impossibilia* tan queridos para los medievales.
- b) en retórica, las paradojas se obtienen sobre todo a partir de un *tópos*: el que consiste en forzar al otro a contraponer sus opiniones manifiestas con las privadas, a contradecirse, y a proferir afirmaciones que vayan contra el sentir general;
- c) en la elocución, es de particular eficacia emplear una palabra que contradiga lo esperado por el auditorio, y más aún si se combina con otros recursos estilísticos como la antítesis, etc.

Nótese que la doctrina aristotélica presupone, de una parte, la seguridad de que se conoce y se es capaz de formular los *éndoxxa*, los lugares comunes a la sociedad ateniense, y de otra, una práctica de debates públicos en los que se intenta derrotar al contrario con la palabra, y uno de los procedimientos consiste en llevarle a la contradicción o a afirmar cosas inverosímiles. Lo cual vale sobre todo, en el plano elocutivo del discurso, para encontrar las expresiones más ajustadas del propio pensamiento.

Todavía se extiende a la *Poética* aristotélica la noción de paradoja:

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan *contra lo esperado* unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho

¹⁰ Los *De arte rhetorica libri tres*, de Suárez, constituyeron el libro de texto reconocido por la *Ratio Studiorum* en las “Reglas del profesor de Humanidades” para los dos años iniciales, en los cuales se trataba de garantizar el uso con soltura del latín y el entrenamiento retórico.

¹¹ Baste citar los recientes: Béatrice Périgot, *Dialectique et littérature: Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, París: Champion, 2005; Marta Spranzi, *The Art of Dialectic and Rhetoric. The Aristotelian Tradition*, Amsterdam: John Benjamins, 2011.

de intento, [...] de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas (*Poet.* 1452a 1-11).¹²

Donde se plantea la relación entre sorpresa y causalidad. Es paradójico, por ejemplo, que Edipo resulte ser el culpable que él mismo busca, y que su búsqueda de la verdad acarree su destrucción. Causalidad y sorpresa en difícil equilibrio, que permite valorar como mejores las fábulas paradójicas.

La dialéctica, retórica y poética posteriores discutirán ampliamente estas cuestiones, pero nos interesa sobre todo su progenie retórica. La latina recoge en la figura de la *sustentatio* o *inopinatum* el sentido aristotélico de crear mediante el discurso una expectativa que luego se contradice: *contra opinionem* o *praeter opinionem*. Su atención a lo elocutivo es mayor, pero queda separada del aspecto dialéctico. Así en Quintiliano:

22. Pero a veces, mientras comunicamos algo, sugerimos lo que el auditorio no se esperaba, lo cual, de por sí, ya es una figura [...] A esto Celso lo llama sustentación. 23. Pero es doble: pues frecuentemente al contrario, cuando hemos creado la expectación de cosas gravísimas, descendemos a algo leve o que no sea criminal en modo alguno. Pero, ya que no sólo suele hacerse por medio de la comunicación, otros la denominaron *paradoxon*, esto es, *inopinatum* (*Inst. Or.* IX 2.23).¹³

Lo que se combina con la práctica de ese género discursivo que es el de las paradojas de tradición filosófica, como las *Paradoxa stoicorum* ciceronianas.

Para lo que nos importa, qué ocurre en Gracián con esta tradición, baste recordar que las retóricas renacentistas, latinas y castellanas, se mueven entre la terminología griega y la latina, con preferencia por esta última o por la griega latinizada: *sustentatio*, *hipomone*, *inopinatum*, *paradoxon*. Y las definiciones calcan más o menos la de Quintiliano. Recordaré sólo una, la del maestro Bartolomé Jiménez Patón, porque seguramente Gracián conocía la *Elocuencia española en arte*,¹⁴ de la que procede la cita:

Sustentación es una suspensión de la sentencia que se tiene de dezir la qual por símiles o por contrarios se va alargando hasta la conclusión en la qual sale muy otra cosa de lo que se esperaba o aviendo esperado una cosa grande conluie con una muy pequeña, o al contrario, en una muy de veras se concluye con una muy de burlas. Quien entre los Latinos más usó della fue Marcial. Los Españoles la usan con frequencia y aunque algunas vezes para veras, las más burlas, qual se halla en un romance que comienza.

¹² Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974. Todas las citas de esta obra por esta edición.

¹³ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 7 vols., ed. Jean Cousin, París: Les Belles Lettres, 1975-1980. To-

das las citas de la obra por esta edición. Traducciones mías sobre la latina y francesa confrontadas.

¹⁴ Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Toledo: Tomás de Guzmán, 1604, pp. 89-91.

No se que traigo conmigo.

En cosas amorosas ay muchos sonetos hechos en esta figura de los quales sea exemplo uno de Lupercio Leonardo [...]

Lllaman también esta figura Paradoxon, porque siempre conluie diferente de lo que se espera...

Obviamente, Patón se acuerda del término griego pero su definición glosa la de Quintiliano, aunque aporta como novedad la de ejemplificar con textos españoles, justo como iba a hacer Gracián. Además de lo anterior, en España se mantenía también el género discursivo de las paradojas, así, por ejemplo, la *Paradoxa Francisci Sancti Brocensis in inclyta salmanticensi Academia primari Rhetorices, graecaeque linguae doctoris*.¹⁵

2. PARADOJA E INGENIO

Centrándonos ya en Gracián y en el problema de la paradoja, pocos artificios como este revelan la dificultad desde donde valorar las dos obras, o dos ediciones de una misma obra, que contienen su teoría: *Arte de ingenio*, *Tratado de la agudeza* (1642), y *Agudeza y arte de ingenio* (1648). En otras palabras, es inevitable volver sobre la cuestión de si retórica, poética o estética. Conocida es la fórmula de Batllori: estamos ante una estética literaria barroca,¹⁶ y mucho más cerca de nosotros, el *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*¹⁷ parece volver sobre ella de forma diluida: “Quizá estemos ante un tratado de estética”. Creo que es la perspectiva correcta, válida para las dos versiones, de 1642 y de 1648. Es verdad que la interminable relación de variedades de agudeza hace pensar en las figuras retóricas, pero es importante notar que, en retórica, las palabras (*léxis*, o *verba* en latín) son forma de los contenidos (*diánoia*, o *res* en latín), aunque, a su vez, las palabras puedan configurarse según las figuras (*ornatus*). Mientras que en la visión graciana del estilo, “dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos”.¹⁸ Lo que es coherente con la *Poética* aristotélica, para la cual es la fábula, esto es, el pensamiento estructurado como *mímesis*, el alma de la tragedia, no las palabras: “La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia” (1450a 35-40). Por

¹⁵ Pude ver la editada en Amberes: Cristóforo Plantino, 1587.

¹⁶ Miguel Batllori, SJ, “Gracián y la retórica barroca en España”, en *Gracián y el barroco*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 106-114.

¹⁷ *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Elena Cantarino y Emilio Blanco coords., Ma-

drid: Cátedra, 2005, p. 30.

¹⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M^a Andreu, 2 vols., Zaragoza: Larumbe, 2004, II, p. 608. Todas las citas de *Agudeza* por esta edición, que mejora en varios puntos el texto de la habitual de Evaristo Correa Calderón en Castalia.

otra parte, si se repara en que la *Odisea* es ejemplo de agudeza compuesta fingida (AI, LVI, p. 572) y que no pocas veces ejemplifica Gracián con poemas enteros,¹⁹ se entenderá que la agudeza abarca o se propone abarcar todas las posibilidades de lo que hoy llamaríamos creatividad literaria... de no ser porque la moderna creatividad, obviamente, “crea”, mientras que el ingenio encuentra. Es verdad que se sirve de este término retórico que Quintiliano contaba entre los dones del orador: *ingenium, inventio, vis, facilitas*, pero no es menos verdad que ya Quintiliano añadía: *et quidquid arte non traditur*: lo que no se aprende por el arte (*Inst. Or.* X, ii.12). Gracián, que en materia política y religiosa parece un firme dogmático y fiel súbdito del Antiguo Régimen,²⁰ en cierto modo se orienta en dirección a la estética moderna. Claro que, primero, no es un pensador sistemático, y nunca se propone definir el ingenio (se notará que en el famoso elogio del genio y el ingenio de *El Discreto*²¹ es del genio de lo que habla). Y segundo, habla el lenguaje que podía hablar, el de la dialéctica y la retórica de su tiempo, aristotélicas, como prescribían la Contrarreforma y la *Ratio studiorum*. Pero la *imitatio* de raíz aristotélica aquí se confina en unos capítulos y se subordina a la fascinación por la agudeza: estamos ante una estética de la maravilla. Y ese ingenio que se orienta a la vez a la verdad y a la hermosura, aunque se nombre con un tecnicismo retórico, parece apuntar a un mundo nuevo. No sólo es coherente recordar una vez más el libro, ya clásico, de Hidalgo Serna,²² sino incluso al Croce de 1910,²³ aunque se contradigan. En realidad, en ambos hay algo que creo debe recordarse y puede armonizarse. Para Croce, el problema común a la estética del Seiscientos es considerar la forma como ornato, lo que él identifica con el aristotelismo. En otras palabras, no conseguir romper con una concepción retórica de la forma. Muy gráficamente afirma que, para combatir la retórica del Seiscientos, hacía falta descubrir que una misma cosa dicha de dos maneras distintas no es una misma cosa sino dos distintas: “La forma, che non si fa notare come cosa indipendente e pure vale a esprimere il pensiero, è la vera forma estetica, perfettamente trasparente”.²⁴

¹⁹ Que el concepto es la causa formal que in-forma, valga la redundancia, los tropos, lo que invierte el valor retórico, lo notó Klaus Heger, *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del conceptismo*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1960, p. 80.

²⁰ Pedro García Guirao, “La subjetividad encadenada. Crítica de la subjetividad graciana”, *Etica-sia. Revista de Filosofía*, año VI, 37, pp. 169-179 (marzo 2011) [accesible en <http://www.revistade-filosofia.com>.] Y sobre todo, en el mismo número: José Luis Villacañas, “El esquema clásico en Gra-

cián: continuidad y variación”, pp. 211-241.

²¹ Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 163 ss. Todas las citas de esta obra por esta edición.

²² Emilio Hidalgo Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona: Anthropos, 1993.

²³ Benedetto Croce, “I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián”, en *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Nápoles: Bibliopolis, 2003 (1910/1949), pp. 298-332.

²⁴ Op. cit., p. 315.

Lo que hubiera liberado de la distinción entre hablar desnudo y ornato, y desplazado la retórica en favor de la estética moderna (la de Croce, claro está). La escasa o nula caridad interpretativa de Croce respecto de Gracián no nos interesa ahora, sí su diagnóstico, porque para Gracián la agudeza no es un mero ornato sobrepuesto a las palabras. A cambio, Hidalgo Serna rechaza una y otra vez la mera adscripción estética de la *Agudeza y arte de ingenio* para defender que Gracián propone un nuevo método de conocer la verdad. Creo que una concepción de la estética que no niegue la virtualidad cognoscitiva y ontológica del arte, y el reconocimiento de que Gracián apunta a algo que con los instrumentos conceptuales que maneja no puede resolver, contribuiría a resituar el problema.

La diferencia específica de Gracián resaltarán mejor confrontándolo con otros monumentos del pensamiento literario conceptista. Lo hizo ya Croce en 1910,²⁵ y desde entonces se ha vuelto repetidas veces sobre el lugar. García Berrio²⁶ concluyó que Gracián está más atento a la realidad de la lengua literaria de su tiempo, mientras que los italianos atienden al aspecto dialéctico. Diríamos que la actitud de Gracián ante la agudeza es comparable a la de sus personajes Andrenio y Critilo ante las maravillas de Salastano,²⁷ mientras que tanto Peregrini, como Sforza Pallavicini, como más tarde Vico, son críticos con ella. Nos fijaremos sobre todo en Peregrini para el cual, si todos los estudiosos siguieran el camino de la agudeza, no quedaría de la elocuencia otra cosa que “una mera nobile buffoneria”.²⁸ Peregrini, como precisa muy bien Mercedes Blanco, se mueve entre la fascinación por la agudeza, y el rechazo de quienes se esforzaban demasiado por ella.²⁹ Lo que no le impide dar de la agudeza un análisis lógico de un sistematismo que falta en Gracián. Para él, la agudeza es un dicho plausible, “qualunque detto abbia forza particolare da molto notabilmente insegnare, o muovere, o dilettere”.³⁰ Tras enumerar cinco órdenes de tales dichos, analiza en qué consiste uno de estos dichos, y localiza la agudeza en el artificio: “nell’artificio de’ quali tanto sfavilla la virtù dell’ingegno del dicitore che, fattasi oggetto di maraviglia, viene a plausibilmente e molto lusinghieramente dilettere”.³¹ Su virtud se verá en la correspondencia entre las partes del dicho ligadas con artificio. El trasfondo es, obviamente, la concepción de la belleza como proporción (relación) entre partes y todo. Pues bien, retengamos sólo que en el capítulo III,³² el propiamente analítico, razona Peregrini que la novedad habla a la admiración, y, por consiguien-

²⁵ Op. cit. en n. 23.

²⁶ Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid: CSIC, 1968.

²⁷ Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 1993, II, crisis 2ª.

²⁸ Mateo Peregrini, *Delle acutezze*, ed. Erminia Ardissino, Torino: Res, 1997, p. 8. No nos interesa por la cuestión de la primacía cronológica respecto de Gracián, probada, sino por su doc-

trina y su actitud, tan diferentes de la graciana, como hoy nadie duda.

²⁹ Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París: Champion, 1992, pp. 237-243.

³⁰ Mateo Peregrini, op. cit., p. 24

³¹ Op. cit., p. 28.

³² Op. cit., pp. 42-43.

te, que la agudeza maravilla: la gloria del arte está en lo contrario a la opinión, y se acuerda de Aristóteles (*Ret.* 1412a 25-30), que justo en ese lugar define metáfora y *paradoja* en el marco del análisis de la elegancia retórica. Hay así una verdadera centralidad de la paradoja, en relación con la agudeza. Y todavía en el cap. VI, cuando distingue las siete fuentes de la agudeza —“l’incredibile o inopinato, ingannevole, concerto, imitazione, entimematico, sottointeso, derisivo”—, la primera coincide con el nombre latino de la paradoja.

En el caso de Tesauro,³³ cuya actitud ante la agudeza es tan entusiasta como la del propio Gracián, como es sabido, equipara la idea de concepto como correspondencia entre objetos con el procedimiento general de la metáfora, tal como Aristóteles lo estableció: “Lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (*Poét.* 1458b 5-10). La metáfora de Tesauro se acuerda sin duda de aquello de Aristóteles, tratando de la elegancia en la dicción, de que “las imágenes, al menos las que tienen buena aceptación, son también [...] hasta cierto punto metáforas” (*Ret.* 1412b 33-36), y no son las únicas. Pues bien, entre las subdivisiones se cuenta la metáfora de *decettione*, esto es, la paradoja. En conjunto, lo que él hace, como dice muy bien Battistini, es “una semiótica que con la metáfora como centro, se extiende a descifrar todo lo real, lingüístico y extralingüístico según una misma cifra retórica”.³⁴

Es conocido,³⁵ además, que en las *Institutiones oratoriae* (1711), cuando se ocupa Giambattista Vico, y críticamente, de los *concetti*, y cita la definición de Peregrini, hace del concepto un entimema condensado, y los divide en dos especies: metáfora, que vincula de modo nuevo cosas diversas, y paradoja, que vincula cosas aparentemente opuestas. Así que la metáfora presupone la ignorancia del auditorio, que ella ilustra, y la paradoja, el error. De nuevo, Vico está casi glosando el pasaje de la *Retórica* aristotélica (*Ret.* 1412a 25-30) mencionado a propósito de Peregrini. No hace falta extenderse más para darse cuenta de que hay un aristotelismo³⁶ del Seiscientos

³³ Emmanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (o *sia, Idea dell’arguta et ingenua elocutione che serve a tutte l’Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co’principii del divino Aristotele*), Venecia: Martín Vicenzio, 1685, p. 51. Hay edición moderna en Savigliano: Cuneo, 2000.

³⁴ Andrea Battistini, “La cultura del Barocco”, en *Storia della Letteratura Italiana* (diretta da Enrico Malato), IV, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma: Salerno, 1997, pp. 463-559, p. 509.

³⁵ Que Mercedes Blanco, a pesar de su exhaustividad, olvida. Me ocupé de esta cuestión en Vico en 1993 y 1995 (ver nn. 1 y 5). Puede verse

Donatella di Cesare, “La filosofia dell’ingegno e dell’acutezza di Mateo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico”, en *Prospettive di storia della linguistica. Lingua linguaggio comunicazione sociale*, a cura di Lia Formigari e Franco Lo Piparo, Roma: Editori Riuniti, 1988, pp. 157-173.

³⁶ Hablando sin afán de precisión, claro está. Su Aristóteles no es, desde luego, el que la filología clásica y la filosofía nos han permitido tener a nosotros. Conserva su validez sobre la incomprensión de Aristóteles Morpurgo Tagliabue, op. cit., p. 121 ss.

—todos ellos partían de Aristóteles, el caso más llamativo es el de Tesauro—, en el que, de la mano del Estagirita, la paradoja gana un relieve que resultaba más o menos diluido en la tradición retórica anterior, por más que en cada autor se proyecte con un perfil propio. Todos se mueven en un espacio entre la retórica, la estética e incluso la semiótica; pero tal vez en el caso de Gracián —dada su absoluta y gozosa carencia de reparos frente a la agudeza— el apunte estético resulte más definido.

Debemos ahora descender a la letra de la doctrina graciana de la paradoja. ¿Es la misma en los tratamientos de 1642³⁷ y 1648? Es obvio que el número de capítulo cambia, y la extensión también. En 1642 ocupa el discurso XVIII, y en 1648 los XXIII y XXIV. Sin embargo, si atendemos a la articulación general, la posición no varía. Se ha discurrecido bastante sobre la estructuración de las dos versiones, a propósito de la cual Mercedes Blanco menciona no sin humor la famosa clasificación de los animales chinos en Borges.³⁸ Pero basta comparar los útiles esquemas de Emilio Blanco y de Mercedes Blanco³⁹ para comprobar que el orden, o el no orden, en 1642 y 1648 es el mismo. No es nuestro cometido discutirlo en general. Baste saber que, dentro de la agudeza incompleja, entre las de ponderación se encuentra la paradoja. Desde luego, que la paradoja sea especie de la ponderación tiene su lógica, si el “artificio desta especie” consiste “en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto” y “después de ponderada”, dar “una razón sutil y adecuada que la satisfaga” (A, VI, p. 73). Es decir, que primero se problematiza la relación entre términos que constituye la agudeza, y en un segundo tiempo se justifica. Ya Aristóteles afirmaba la conveniencia de presentar el dicho paradójico primero, y justificarlo después (*Ret.* 1394a 9 y ss.).

¿Cómo es la doctrina de la paradoja? En la edición de 1642, el discurso XVIII empieza con una definición que vincula paradoja y verdad —“son las Paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, aunque sea de ingenio, se recibe bien. Funda soberanía esta real potencia en levantar criaturas, digo, en acreditar provabilidades” (AI, XVIII, p. 232). Hay que recordar ‘monstro’ en Covarrubias: “qualquier parto contra la regla y orden natural”. Es, pues, la paradoja, una verdad extraordinaria. Y en 1648: “Son las paradojas monstruos de la verdad; y un extraordinario, y más de ingenio, alguna vez se recibe bien. En ocasiones grandes ha de ser el pensar grande” (A, XXIII, p. 249). Lo que era una limitación, ser parto del ingenio frente a probabilidad natural, se ha vuelto positivo; pero “alguna vez”, esto es, previene contra el abuso: sólo en ocasiones grandes. Lo que resulta coherente, si se piensa que en la edición de 1648 sigue como ejemplo un sermón para las exequias de la reina Isabel de Borbón, en el que se debatía si era justa la tesis de que la mejor mujer es la

³⁷ Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1998. Todas las citas de esta obra según esta edición.

³⁸ Mercedes Blanco, op. cit., p. 284.

³⁹ AI, p. 44; Mercedes Blanco, op. cit., p. 252. La de M. Blanco es, creo, la mejor explicación del problema.

nunca alabada ni vituperada. Mientras que en 1642 no hay duda de que se trata de “acreditar probabilidades”, es decir, verdades sorprendentes, “tan arduas como extravagantes”. Que no es cuestión de la clásica figura retórica lo prueba que el ejemplo sea el argumento de un sermón completo de Jerónimo de Florencia. El peligro es “dar al traste de falacias” (AI, XVIII, p. 233), justo como en Aristóteles acechaba el razonamiento sofístico. Y el fundamento es común con el del encarecimiento, el reparo y la proporción por conveniencia o disonancia, es decir, común con todos aquellos géneros de concepto en que aparece lo que la dialéctica llama contrarios, opuestos o repugnantes. Sigue un repaso a los ámbitos discursivos más propios para la paradoja, a saber: la filosofía, “por ser menos escrupulosa” (p. 233), lo que recuerda de nuevo, obviamente, a Aristóteles y la tradición de las escuelas; la filosofía moral: Luciano, Bión, Séneca; y la política especulativa, no práctica: “que no se ha de obrar por exemplo, por faltar casi siempre alguna de las circunstancias” (AI, XVIII, p. 235), en lo que veo una manifestación del casuismo jesuítico. Tras un ejemplo de la Reina Isabel la Católica, reconoce Gracián que “qualquier concepto, sea de semejança, de proporción, especialmente los encarecimientos, pueden (*sic*) incluir una agudeza paradoxa” (AI, XVIII, p. 236), lo que es índice de su lucidez acerca de las peculiaridades de su clasificación. Parece cumplirse la observación de Benito Pelegrín⁴⁰ de que los géneros se conjugan de género a género (aunque en este caso sería más bien de especie a especie). El capítulo se cierra con la advertencia de que “las Paradoxas han de ser como la sal, raras y plausibles, que como son provabilidades desacreditadas, no pueden dar reputación, y muchas, arguyen destemplança en el ingenio” (AI, XVIII, p. 237). Se ve aquí, de nuevo, el sentido de la paradoja: acreditar, se entiende: mediante el discurso, probabilidades desacreditadas. Donde puede leerse un eco de los *Tópicos* de Aristóteles, que veía en la paradoja un lugar dialécticamente difícil, en los límites de lo verosímil.

En la *Agudeza y arte de ingenio* en vez de un discurso dedicado a la paradoja tenemos dos. A las diferencias que introduce Gracián en la segunda edición, de 1648, en el comienzo del capítulo, nos hemos referido ya. El final también coincide, pero variando: en él las paradojas son “opiniones escrupulosas”, y así “desacreditadas”, y “arguyen destemplança en el ingenio y, si en el juicio, peor” (A, XXIII, p. 263). Lo que antes parecían ser posibilidades naturales, reales, parece ahora definirse como puramente discursivo (entendiendo por tal pensamiento más lenguaje, claro está), y si interviene el juicio es, sin duda, porque tienen que ver con la verdad.

Tras el arranque y el ejemplo mencionado del funeral de la reina Isabel de Borbón, la cuestión de la necesidad de fundamento para la paradoja se despliega en 1648 en varios párrafos, en los que a la breve reflexión inicial siguen ejemplos, algunos repetidos de 1642, otros nuevos. Repasemos el capítulo, párrafo a párrafo:

⁴⁰ Benito Pelegrín, “La rhétorique élargie au plaisir”, *Poétique*, 38 (1979), pp. 198-228, p. 214.

—Se funda en acreditar dificultosas opiniones (frase inicial en 1642, ahora tras el primer ejemplo): soneto de don Antonio de Mendoza (ejemplo nuevo);

—Necesidad de fundarse en una circunstancia especial (añadido): ejemplo del padre Jerónimo de Florencia (1642);

—Mismo fundamento que los encarecimientos ingeniosos (§3 en 1642), son especies de exageración, reparan en una contingencia rara (añadido): ejemplo de s. Francisco Javier (1642, iba con el fundamento);

—Insistencia en la necesidad de partir del caso (nuevo): soneto de Argensola (nuevo).

—La correspondencia del nombre (nuevo): ejemplo del nombre de María, de Felipe Gracián (1642, pero no citaba que era de su hermano);

—Necesidad de dar razón del encarecimiento (nuevo): ejemplo del epigrama de Escalígero (1642), traducción de Salinas (nueva);

—Necesidad de desempeño extravagante, pero bien fundado, para un reparo extravagante (nuevo): segundo ejemplo de Felipe Gracián (nuevo);

—Cuando el objeto es grande y menor el fundamento, suple la sutileza de la ponderación (nuevo): soneto de Garcilaso (nuevo); la proporción entre sujeto y algún adjunto como base de la paradoja (nuevo): ejemplo del panegírico a s. Roque (nuevo);

—La improporción (nuevo): ejemplo de Vélez de Guevara (nuevo);

—Ejemplos de acciones paradójicas: Luis XI, y el Duque de Milán (nuevos ambos);

—La filosofía moral (1642): repite de 1642 a Luciano, da nombre al “sabio griego”, ahora Pítaco, repite a Bión y Séneca, pero añade a Demócrito y Heráclito, un epigrama de Alciato y la correspondiente traducción de Argensola, a Protágoras y a s. Juan Crisóstomo, un cuento de don Juan Manuel, y un segundo epigrama de Alciato;

—La política especulativa (1642): mismo ejemplo misógino de 1642, atribuido ahora a su padre; que no se ha de obrar por el ejemplo (1642); nuevos el de que es mejor el rey incapaz, y el de Luis XI;

—La filosofía natural (en 1642 iniciaba la serie): ejemplo de Pitágoras (1642).

Un repaso a ambos capítulos permite apreciar que si principio y final son casi iguales, en 1648 el capítulo ha como mínimo triplicado el número de páginas. Lo mismo vale para los ejemplos (11 frente a 33). Sólo se pierde uno de 1642, el del caballero que para una empresa difícil pide aún menos hombres de los que le dan, porque para morir... Todos los demás se conservan, cambiando de lugar, y se añaden muchos. Es curioso que Gracián cita nominalmente a su hermano y a su padre, que antes no aparecían. Pero más nos interesa que la doctrina de la paradoja ha recibido un desarrollo más amplio. La necesidad de fundamento se despliega en varios apuntes, y se vincula con el caso, además de presentar la posibilidad de jugar con el nombre. Subraya que hay que dar razón que justifique la extravagancia, y razón proporcionada. Puntualiza las posibilidades de que el objeto sea grande y el fundamento

escaso, y presenta ejemplos de proporción e improporción entre sujeto y adjuntos. Y en cuanto a los ámbitos discursivos de la paradoja, se citan por primera vez las de acción, que desplaza la filosofía natural para el final y conserva las ya mencionadas en 1642. En otras palabras, el núcleo esencial, la definición de paradoja, se conserva, pero se enriquece para darnos algo así como una tópica. Y todavía hay que añadir el discurso siguiente, el XXIV, nuevo por completo.

Es una verdadera antología de ejemplos, empezando por los “antigos españoles” (A, XXIV, 264), en otras palabras, por los poetas de cancionero; además de que era habitual ligar conceptismo y carácter español, para lo que se encontraba antecedente en Séneca. Es una serie en que aparecen también Góngora y Camoens. Pero aparte ya de a quiénes cita, prosigue aquí su discurrir. Los primeros ejemplos los comenta desde varios puntos de vista. Por ejemplo el temático: “Son estos conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma” (A, XXIV, p. 265).⁴¹ Cuando, al hilo de los ejemplos, encuentra uno en que se da la repugnancia (“trocándoles los efectos y atributos a dos sujetos contrarios”: “no es la vida la que vive/ ni la muerte la que mata, A, XXIV, p. 266) —nuevo término dialéctico relacionado con la contrariedad—, eso le permite notar que son las repugnantes las paradojas de más empeño.

Se ocupa, a continuación, de los problemas del orden. La agudeza paradoja, ya quedó claro, se compone de dos partes, proposición y razón, y pueden ser repugnantes la primera, la segunda, o ambas. Cabe la posibilidad de sustituir la razón por una exageración: “Sólo el silencio testigo/ ha de ser de mi tormento;/ y aun no cabe lo que siento/ en todo lo que no digo” (A, XXIV, p. 269). Exageración que incluye el “encarecimiento paradojo”. Es posible, incluso, que la razón preceda a la proposición. Finalmente, el condicional puede sustituir a la exageración.

En síntesis, a lo largo de los dos discursos, Gracián desarrolla la teoría de la paradoja y la ilustra con una antología de ejemplos que redondea la mencionada tópica. Y que no puede confundirse con la figura retórica, pues puede extenderse a textos enteros: en el momento en que es posible ejemplificar con el resumen de un sermón, resulta palmario que es cuestión de pensamiento, con relativa independencia de la expresión verbal. Incluso apunta varios géneros literarios en que cabe la paradoja.⁴² Así el epigrama, para el que hay que recordar que tendía a identificarse con el soneto, y que el remate paradójico de los tercetos era de larga tradición desde Petrarca. Cabe la paradoja en el encomio, y ahí Marcial con la versión de Salinas; y en la crisis, y cita una décima en que un pecador se juzga a sí mismo.

¿Habrá casos de empleo del término ‘paradoja’ fuera de los dos discursos en cuestión? Naturalmente, ya que la paradoja puede combinarse con otras formas de agu-

⁴¹ Nótese la calificación de ‘sofisma’, término directamente dialéctico.

⁴² Peregrini, op. cit., había hecho lo mismo en

sus capítulos IV y sobre todo XII, donde autorizaba las agudezas sobre todo en epigramas (soneto) y madrigales.

deza: las semejanzas conceptuosas, donde aparece el soneto de Garcilaso en que la madre concede al hijo lo que le hará daño (AI, X, p. 121); las crisis juiciosas, con el ejemplo de Momo (AI, XXVIII, p. 326); la agudeza sentenciosa (AI, XXIX, p. 339); la rara ingeniosa ilación (AI, XXXVIII, p. 434); la agudeza por desempeño del hecho (AI, XLV, p. 480), donde recuerda el “Tanto monta cortar como desatar”;⁴³ las acciones ingeniosas por invención (AI, XLVII, p. 494). Aparecen además paradojas mentadas expresamente a propósito de la composición de la agudeza (AI, LI, p. 531); de la docta erudición (AI, LVIII, p. 596); de la perfección de estilo (AI, LX, p. 609); y de las cuatro causas de la agudeza (AI, LXIII, p. 643), donde se acuerda del “todo ingenio tiene un grado de demencia”, de Séneca, que también emplearía en el aforismo 283 del *Oráculo*. Algunas de estas muestras permiten afinar el problema de la valoración de la paradoja. Así, ocupándose de las estratagemas, agudezas de acción que califica de “extravagancias de la inventiva”, añade: “paradojo pensar fue, pero sirva de recomendación destas acciones” (AI, XLVII, p. 494). La valoración es, pues, positiva. Y más tajante aún: “Cuanto la paradoja es más recondita y especial es más plausible” (AI, XXIX, p. 339). Y cita un epigrama de Marcial.

Ahora bien, como ya señalé anteriormente, si la “improporción y disonancia” (AI, V; A, V) es uno de los modos fundamentales de agudeza, “contraria a la [de correspondencia y proporción] pero no desigual” (A, V, p. 55), y en ella caben la antítesis y el oxímoron, y si éste viene a ser una especie de paradoja, habrá muchas más paradojas a lo largo y ancho de las dos versiones de la obra que las recogidas en los capítulos a que nos hemos referido, y muchas otras, no calificadas de tales, pero que aparezcan como ejemplos, o bien en la escritura de Gracián. Se pueden señalar sobre todo los discursos V, VIII, XVI, XVII, XXV, XLII, relación que corrige la que ya presenté en 1993; es decir, todos aquellos en que aparecen los términos ‘disonancia’, ‘contrariedad’, ‘disparidad’, ‘repugnancia’. En otras palabras, todos los que juegan con formas de contradicción permiten la aparición de paradojas y oxímoron. Al fin y al cabo, este es una especie de la paradoja a la que añade la exigencia de nexo sintáctico estrecho. La tradición retórica ha tratado ambos términos como sinónimos. El término ‘paradoja’ puede aparecer y aparece, en conclusión, como sustantivo o como adjetivo, en cualquier lugar en que se den los dos componentes dialécticos que ya conocemos desde Aristóteles: contradicción, y contra las expectativas.

3. PARADOJA Y JUICIO

El término ‘paradoja’ aparece en las restantes obras de Gracián en no pocas ocasiones. Vale la pena repasarlas y confrontar los resultados con lo leído en la *Agudeza y*

⁴³ Ya se había acordado en el realce XV de *El Discreto*.

arte de ingenio. No seguiremos un criterio estrictamente cronológico, sino combinándolo con el temático. Aunque la totalidad de la obra del jesuita está muy trabada, no es difícil reconocer una relación más estrecha entre *El Héroe*, *El Político*, *El Discreto*, y el *Oráculo Manual*. Digamos que las tres proponen una filosofía moral, que culmina en el *Oráculo*, el arte de prudencia graciano. Veamos pues con qué sentido aparece la paradoja en este primer subconjunto de la obra graciana.

Lo primero que llama la atención es la ambivalencia del término. En *El Héroe* hay sólo dos menciones de la palabra: “Ninguno escrupuleará aplausos a la cruda paradoja del sabio de Mitilene: más es la mitad que el medio” (H, I, p. 7).⁴⁴ Por aquello de que una mitad en alarde y otra en empeño, más es que un todo. Plausible, por tanto. Pero, además, el primor XIX es, todo él, una “paradoja crítica” (H, XIX, p. 32): el criticismo de España es paradójico —diríamos nosotros, no ‘paradojo’— porque condena al héroe “a que peca en no pecar” (ibíd.). Y aconseja cometer algún desliz venial, que dé qué roer a la crítica. De modo que titula ‘paradoja’ una verdad, aunque discutible: si todo lo natural es imperfecto, no hace falta arte alguna para permitirse algún desliz.

El signo opuesto nos lo ofrece *El Político*. Gracián nos afirma: “Apreciaré reglas ciertas, no paradojas políticas, peligrosos ensanches de la razón, estimando más la seguridad que la novedad (P, p. 37). Es claro que ‘paradoja’ tiene que ver con ‘razón’ pero también con ‘novedad’, que no se ve aquí de forma favorable. Traspone la dialéctica: es un ‘ensanche de la razón’, y como tal, si se prefiere seguridad a novedad, es de huir. De modo que si se quiere certezas, habrá que huir de paradojas. Y, en efecto, la segunda y última aparición de la palabra es negativa, sin más: el príncipe debe ser sensible, en el sentido de dejarse afectar por pérdidas y derrotas y reaccionar ante ellas, y hay que rechazar a los que hicieron “paradoja razón de estado de la indolencia” (P, p. 56), o la insensibilidad. Hemos visto hasta ahora dos ámbitos, política y moral, y una continuación de la tradición: la paradoja como lugar dialéctico difícil, que no hay que prodigar; recuerdo de las paradojas de los filósofos; e incluso del género literario de las paradojas en el primor XIX de *El Héroe*.

Más abundantes son los casos en *El Discreto*, que permiten apreciar mejor algunos aspectos. El término se emplea ahora para dar una valoración global de un temperamento, casi diríamos, de un modo de estar en el mundo. Por ejemplo, el “hombre de plausibles noticias” nota “lo paradojo del un príncipe, lo extravagante del otro señor, lo afectado deste, lo vulgar de aquel” (D, V, p. 202); y para curarse el figurero reparará en “otro semejante, afectado, paradojo, extravagante, figurero” (D, XVI, p. 291); casos ambos en que el contexto resulta claro: lo que se sale de lo esperado, con valor preferentemente peyorativo. O todavía, hay quienes, “muy pagados de su paradoxia” (D,

⁴⁴ Que, por cierto, repite en el aforismo 170 del *Oráculo manual*; y también en *Agudeza*, XXIII (véase la nota 708 en la edición de E. Blanco que manejamos).

XIV, p. 276), se dejan llevar por el humor desabrido y “van a la conversación como a contienda”. Basta comparar este ejemplo con los de antes para comprobar que adjetivo y sustantivo sirven indistintamente para modos de ser más o menos permanentes. Y la clave del término radica, tal vez, en lo que implica de contradictorio con lo normal o lo razonable: “Hay algunos que parece que les calzó la naturaleza el gusto y el ingenio al revés, y lo afectan por no seguir el corriente: exóticos en el discurrir, paradojos en el gustar y anómalos en todo” (D, XVI, p. 290-291).

Pero los usos más rotundos y expresivos son los del *Oráculo manual*. En el aforismo 143, *No dar en paradoxo por huir de vulgar* (OM, 143, pp. 179-180), encontramos una auténtica definición que sintetiza todos los usos registrados hasta ahora. Merece la pena copiarla completa:

143. *No dar en paradoxo por huir de vulgar*. Los dos extremos son del descrédito. Todo asunto que desdize de la gravedad es ramo de necedad. Lo paradoxo es un cierto engaño plausible a los principios, que admira por lo nuevo y por lo picante; pero después con el desengaño del salir tan mal queda mui desairado. Es especie de embeleco, y en materias políticas, ruina de los estados [...] Arguye destemplança en el dictamen, y por esso tan opuesto a la prudencia; y si tal vez no se funda en lo falso, por lo menos en lo incierto, con gran riesgo de la importancia.

Debemos fijarnos en: a) No siempre se funda en lo falso, pero sí en lo incierto; b) es contrario a la prudencia, y, si tiene que ver con el dictamen, debemos relacionarlo con el juicio; c) tiene dos aspectos, político y moral; d) admira por lo novedoso, pero con el engaño, desaira. Doctrina esta coherente con los restantes ejemplos vistos y por ver: en 170 (OM, p. 195) repite la paradoja de “más vale la mitad que el todo”; en 168, *No dar en monstro de la necedad* (OM, p. 194) —y la asociación de ‘monstro’ y ‘paradoja’ se repite hasta en Covarrubias— y entre la larga relación de necios se cuentan los “extravagantes, figureros, graciosos, noveleros, paradoxos, sectarios y todo género de hombres destemplados”, relación que repite y amplía las que ya conocemos por *El Discreto*; en 218, *Nunca obrar por tema, sino por atención* (OM, pp. 221-222), viene a repetirse aquella advertencia de *El Discreto* contra los que “no saben proceder pacíficamente”, y su humor se califica de “paradoxo”; emparentado con 288, *Vivir a la ocasión* (OM, p. 255), donde cita a algunos “tan paradoxamente impertinentes”, que pretenden que todas las circunstancias del acierto se ajusten a su manía, y no al contrario”. Finalmente, en 283, *Hombre de inventiva a lo cuerdo* (OM, p. 253), leemos aquella preciosa declaración: “En los asuntos del juicio es peligrosa por lo paradoxo, en los del ingenio, loable; y si acertadas, una y otra plausibles”; preciosa porque nos permite comprender que el estatuto de la paradoja es diferente en el ámbito del ingenio que en el del juicio. De ahí que fuera alabada extensamente en la *Agudeza y arte de ingenio*, y que reciba tantas cautelas en la obra moral. Porque por plausible que pueda resultar, a veces, se notará que, en lo que respecta al juicio, es peligrosa.

Nos quedan por examinar *El Criticón* y *El Comulgatorio*. No hace falta recordar la diferencia entre los dos y las obras anteriores, y, a su vez, entre cada uno de ellos y el otro. Si bien es posible encontrar en *El Criticón* la continuación de no pocos motivos de los tratados morales, así como de los procedimientos de la *Agudeza*, estamos ante un género diferente: la epopeya menipea, de acuerdo con Lázaro Carreter.⁴⁵ Ficción narrativa, por tanto. En cuanto a *El Comulgatorio*, su propio subtítulo ya nos dice que estamos ante un libro de meditaciones. Pues bien, el término ‘paradoja’ aparece, salvo error, cinco veces en *El Criticón*, y ninguna en *El Comulgatorio*.

Las menciones en *El Criticón* no varían en nada lo que ya sabemos. Cuando un pretendiente pide a la Fortuna “le diese cabida con los varones sabios y prudentes” (C, II, v, pp. 379), y otro “le hiziese venturoso con [...] los necios” (ibid.), y ella califica de entendido al segundo, el narrador dice: “Admiráronse mucho, y con razón, oyendo tan paradoxo sentir” (C, II, v, pp. 380). Claramente hay que entender por tal: ‘contradictorio con lo esperable’. En C, II, xii, p. 509, el Asombro recuerda una “paradoxa sentencia [...] que un hombre había de nacer o rey o loco”, lo cual, por cierto —la sentencia paradójica, diríamos nosotros— es uno de los procedimientos codificados en la *Agudeza*. De nuevo, Critilo exclamará “rara paradoxa” (C, III, v, p. 652), por sorprendente, ante aquello del filósofo de que los colores dependen “de las diferentes disposiciones de las superficies y en la luz que las baña”. Donde hay un eco de las paradojas de las escuelas filosóficas. Similares son los casos de C, III, vi, p. 662 y C, III, ix, p. 733, donde la opinión de Siri de que la felicidad consiste en no tener nada se moteja de “melancólica paradoxa”. Pero no pintaríamos una imagen fiel si no advirtiéramos que el grueso de las paradojas de *El Criticón* no va acompañado de marcador metalingüístico alguno. En efecto, menudean las afirmaciones paradójicas, y sobre todo no escasean las estructurales, esto es, las situaciones o personajes que, por decirlo así, son paradojas “puestas de pie”, desde la presentación del personaje de la Mentira (C, I, viii, p. 184), hasta la paradoja del río (C, II, ix, p. 456), pasando por los vivos-muertos (C, III, ix, 712) de la Cueva de la Nada. Y repárese que el capítulo entero, y no es el único, reposa sobre la pretensión de que sea algo lo que es nada. Incluso el final nos escamotea paradójicamente el contenido de la filosofía moral: tras el largo debate de C, III, ix, es el loco el que da la verdadera respuesta, remitiendo Felisinda al cielo. Pero este sería otro estudio y reclama otro espacio.

Finalmente, como ya advertimos, en *El Comulgatorio* no registramos ni un solo caso. Su naturaleza, intensamente exhortativa, vedaba el uso de un término que al lector culto habría de evocarle un contexto dialéctico. Sin embargo, de nuevo es aquí el *tópos* mismo del discurso el cimiento para la paradoja. En efecto, *El Comulgatorio*⁴⁶ invita una y otra vez a considerar y ponderar cómo sea posible que lo infinito e

⁴⁵ Fernando Lázaro Carreter, “El género literario de *El Criticón*”, en Gracián y su época (*Actas de la I Reunión de filólogos aragoneses*), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 67-87.

⁴⁶ Baltasar Gracián, *El Comulgatorio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1977. Todas las referencias por esta edición.

imperecedero penetre en lo finito y mortal. Así la Virgen “encógese al dar el sí de la mayor grandeza y concede, no el ser reina, sino esclava” (Com, 1, p. 11). O también “Oh, poderosa humildad” (Com, XII, p. 53), oxímoron paradójico; o “Todo es nada” (Com, XVIII, p. 76); o “llamó Pablo estiércol las riquezas de este mundo” (Com, XXX, p. 119). Y otras muchas que, como en el caso de *El Criticón* reclamarían otro tratamiento. Desde luego, para el oxímoron, hay que recordar que la paradoja tiene en la mística uno de sus lugares naturales, y que *El Comulgatorio*, sin serlo, evoca a veces la tensión afectiva propia de ella.

¿Qué conclusión se puede extraer de nuestro recorrido? Acercarnos al problema de la paradoja nos ha permitido apreciar cómo, a partir de la tradición del aristotelismo revivida en el XVII y sirviéndose de nociones en principio dialécticas y retóricas, no hay duda de que Gracián hace algo diferente a lo de sus contemporáneos. Y algo que tiene su propia coherencia interna, como se pone de manifiesto cuando se compara la posición de la paradoja ante el ingenio y ante el juicio. Por otra parte, la doble relación, con el ingenio y con el juicio, permite reafirmarse en que no estamos ante una figura retórica, sin más. Y es que la paradoja es un determinado esquema del pensamiento, además de un modo de argumentar, que tiene que ver, a ojos del jesuita, con la verdad, además de, si logra una configuración verbal feliz, con la belleza. Por eso se la puede considerar una especie de agudeza: “l’acutezza è prima delle cose che delle parole”.⁴⁷ Lo que nos abre el paso a otra cuestión de mucho mayor envergadura: la de estudiar ya no el concepto sino la paradoja en sí a lo largo de la obra graciana, y la de ver si se puede afirmar alguna conexión significativa entre la formulación paradójica y el pensamiento graciano: algo ha surgido a propósito de *El Criticón* y *El Comulgatorio*; y *a fortiori*, entre paradoja y eso que llamamos ‘barroco’. Pero, como ya apuntamos antes, verdaderamente, esa sería otra historia.

[Fecha de recepción: 14 de octubre de 2011]

[Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2011]

⁴⁷ Morpurgo Tagliabue, op. cit., p. 138.